

T. S. エリオットの詩におけるシェイクスピア

船 木 満 洲 夫

『ブルーフロックとその他の観察』(*Prufrock and Other Observations*, 1917)の巻頭詩「J. アルフレッド・ブルーフロックの恋歌」(*The Love Song of J. Alfred Prufrock*)で主人公は次のように願望する。

I should have been a pair of ragged claws
Scuttling across the floors of silent seas.

これは一般に指摘されるように、ハムレットがポロウニアスに言うせりふ(『ハムレット』2幕2場)のアルージュンであろう。前向きに進めず願望の成就できないブルーフロックは、すでに海の底の蟹のように疎外された存在と思えるのだが、想念をもつ人間であるところに問題がひそんでいる。夢想到にふけるだけで恋人にも予言者にもなり得ず、ハムレットを気どりながら逡巡するばかりの彼は、むしろ皮肉相手のポロウニアスであることを自嘲気味に認めざるを得ない。

No! I am not Prince Hamlet, nor was meant to be;

.....

.....

Full of high sentence, but a bit obtuse;
At times, indeed, almost ridiculous —
Almost, at times, the Fool.

こうして蟹のようにあともどりもできずに、ただ年をとっていくことが気になる。何らの方途も見出せないまま、主人公は現実には呼び覚まされて想念の海に果てる。欲求しながら危惧するブルーフロックには、性的な願望と形而上的な

願望とがからみ合っている⁽¹⁾。願望しながら成就できない、決断できないのに大げさに夢想する — そういう自意識にさいなまれる状況を描くのに、ハムレットを利用するアイロニカルなやり方はどうであろうか。年齢と無関係に生死の問題に直面するハムレットが、最後には目的を達成して死ぬだけに相違がきわ立つ。原型におけるような断固とした決意も運命的な時熟も見られない。‘overwhelming question’の句には、ハムレットの‘To be, or not to be’（3幕1場）が含意されているだろうし、『ハムレット』とのつながりは意外と底が深いようにとれるが、猫の姿態の黄色い煙霧のように妄想の眠りに終始するブルーフロックは、生への道すじに至らぬ死一色につかったままである。もともと行動には出れないかのようだ。ただ想念の背後のリアリティを読みとるならば、『ハムレット』導入には戯画化以上の意図がうなずけようというもの。行動し危険を冒すのが生の意味であろうから。

「ある婦人の肖像」(*Portrait of a Lady*)では、婦人の居間が‘An atmosphere of Juliet’s tomb’と言われる。悲劇を予示するというよりは、男女の感情がかみ合わない困惑に満ちた死そのものの状況。‘dying fall’の句は「ブルーフロック」にも見え、『十二夜』（1幕1場）冒頭の恋に悩むオーシーノウのせりふが⁽²⁾出所。婦人の死を恐れる心境に落ちこむ主人公の方に当てはまるのであり、ブルーフロックと同様にどのようなにもならない意識が死であることを暗示する。キリスト教の‘fall’の連想もあろうし、墮落から再生への道は閉ざされているが、こうした有限の意識の出口は意識を通じてこそ可能なかもしれない。

『詩集』(*Poems*, 1920)の冒頭の「ゲロンション」(*Gerontion*)のエピグラフは『尺には尺を』（3幕1場）からの引用—‘*Thou hast nor youth nor age / But as it were an after dinner sleep / Dreaming of both.*’ 僧侶に変装した公爵が、死刑の宣告を受けたクロードウに死ぬ決意をうながすこのせりふは、戯曲の展開からして真面目なものとは受けとれない。いつの時代も同じ救いのない空虚、その中で死の夢想が「ゲロンション」の趣旨と合う。この世の空無の風に吹かれて不毛な眠りをむさぼる老人ゲロンション。感覚の世界との結びつきを失ったその独白は、エリオットのおかれた戦後の様子

やニューイングランド気質への反省を含みながら、内面生活の疎外、行動と献身の欠如、信仰の喪失を嘆く内容となっている。この作品のもとのタイプ原稿には、このエピグラフのあとにもう一つ、『神曲』・「地獄篇」（第33歌）のアルベリーゴの言葉が原語で記されていたとのこと——（英訳では）‘How my body stands in the world above, I have no knowledge.’⁽⁶⁾ ゲロンチ⁽⁶⁾ンの感覚の世界からの分離を予表するかもしれないが、それをエリオットがエピグラフから削除したのは、隔絶による救いのなさをもとに現世の側で印象づけようとしたためか。いずれにせよ「プルーフロック」と比べると、キリストを神話的に扱うなど形而上性と神秘性がいっそう濃厚になり、あの世との境界にさらに歩を進めたと言えるだろう。

アルージュンに満ちた「ベデカーをもったバーバンク・葉まきをくわえたブライシュタイン」（*Burbank with a Baedeker: Bleistein with a Cigar*）では、寄せ集めから成るエピグラフの中の「山羊と猿」（*goats and monkeys*）が『オセロウ』（4幕1場）からの引用で、ヴェニスの空虚な衰退ぶりを暗示するのにあずかっている。第2連は次の通り——

Defunctive music under sea
 Passed seaward with the passing bell
 Slowly: the God Hercules
 Had left him, that had loved him well.

『不死鳥ときじ鳩』から借用の‘Defunctive music’が葬いの鐘といっしょになって、アントニーの兵士たちに聞こえてくる音楽（『アントニーとクレオパトラ』4幕3場）と融合する。海戦前夜の不吉な予兆を含む出典とは、ハーキューリーズの神性に非常な違いが感じられる。バーバンクは色っぽい姫を相手に‘fell’したのであり、これは「プルーフロック」や「肖像」の‘dying fall’を想起させるし、同じように神的な力を喪失した死の状況にあると考えられる。バーバンクと姫の関係は、アントニーとクレオパトラのそれとは、愛の情熱の有無において比べべくもない。第3連の‘Her shuttered barge / Burned on the water all the day.’も、クレオパトラの小舟（2幕2場）と趣きを異にするが、視覚に作用する遠まわしの言及には、過去とのつながりを対照的に

意識させる面があろうか。第6連のブライシュタインに関する‘The Jew’や、第7連の姫に関する‘Lights, lights’になると、シェイクスピアの作品との連関は必ずしも定かでないように思われる。出典からそれてゆくエリオット独自のアルージュンは、現代生活へのパロディを強めながら、同時にこの世の変わることのない変転と衰微の進行を印象づける。過去の現在化は断片の並置の手法とともに、混沌の中での統合の模索を示すものでもあろうか。

『荒地』(*The Waste Land*, 1922)の第1, 第2章に、『テンペスト』(1幕2場)でエアリエルが歌う文句が引用される。

Those are pearls that were his eyes.

第1章ではソストリス夫人のトランプ占いで、溺死したフェニキア人水夫が主人公のカードとして示され、この文句に‘Look!’を加えた1行がカッコつきでそえられる。⁽⁴⁾父が溺死したと思いこんでいるファーディナンドに父を想起させるこの言葉は、『荒地』全体の変容と回帰のテーマと重なるし、完全には見えていない漁夫王の立場を通じて、父なる神の喪失についてもほのめかすところがあろうか。

第2章の題目‘A Game of Chess’は、この語の出る個所の原注によればトマス・ミドルトンの作品を下敷きにしているのだが、『テンペスト』(5幕1場)でファーディナンドとミランダがさすチェスを連想することも可能だ。⁽⁵⁾あまりにもかけ離れた状態であることは、本章の出だしの女の椅子に関する詩行が、典拠の『アントニーとクレオパトラ』(2幕2場。前出)と対照的なと同断。退屈しきって神経障害も見られる現代のクレオパトラにふさわしく、死と華美な人工性を浮き彫りにするその居室は、シェイクスピアの女王の人目をひく若さや変化がなく、『シンペリーン』のイモウジェンの落ち着いた貞淑さもなく、愛と精神性に欠けた『荒地』の情欲の女の部屋だ。次のコミュニケーションにならない男女の対話に連発される‘nothing’に関しては、リア王のコーディリアに対する警告(1幕1場)やオフィーリアのハムレットへの返答(3幕2場)⁽⁶⁾よりも、亡霊の見えぬガートルードをなじるハムレットのせりふ(3幕4場)⁽⁷⁾との関連が有力であらうし、ここでの問答の立場にもじりのきい

た倒錯を提供している。しつこく問われて男が思い出すのが上記のエアリエルの歌の1行であり、ファクシミリで知れるように、もとはヒヤシンスの園を想定したもの。恍惚として生死も感覚や意識もおぼつかない男は、不死の生命のことを思いめぐらしているにちがいない。これは直ちに ‘OOOO that Shakespeherian Rag— / It’s so elegant / So intelligent’ と、空しくもアイロニーをひびかせてくずれ去る。この章の結びも主人公の側からのアイロニーで、 ‘Good night, ladies, good night, sweet ladies, good night, good night.’ というふうに、裏切られたオフィーリアの別離の言葉（4幕5場）が酒場での別れの挨拶と一つになる。これは『テンペスト』からのエコーとともに第4章の水死へとつながるのだが、復活の可能性をおわせるものではない。

第3章において、よどんだ運河で釣りをする主人公の思いが、『テンペスト』（1幕2場）のファーディナンドと重なる。

Musing upon the king my brother’s wreck
And on the king my father’s death before him.

父アロンゾウ王の難破を悲しむ原典と符合する。『荒地』の主人公には、自分にもふりかかるかもしれない⁽⁹⁾の思いが働いているだろうし、そうとすれば循環のパターンを含むことになる。主人公は傍観者以上に深く参入しているように思われる。同じ出所の1行 ‘This music crept by me upon the waters’ が、このあとの方で引用符つきで導入される。機械的に性交を終えたタイピストがかかるレコードの音が、復活をおわせるエアリエルの歌と対比されるのだが、主人公には念願の復活はほど遠いと言わなければならない。

第4章で扱われるフェニキアの水夫の水死は、第1、第2章に引用された『テンペスト』の真珠になった眼や、第3章の背後の音楽からの展開。原注の通りこの水夫がファーディナンドと区別し難いとしても、この水死は再生ではなく循環の過程ととるべきだ。

最後の第5章で、荒廃地の旅の果てに一羽の雄鶏が鳴くのは、サンスクリットの雷の命令が始まる直前であり、構成上は先触れと転回の役をする。夜出歩く悪霊を退散させるものとして『ハムレット』（1幕1場）を想起させるけれ

ども、『テンペスト』（1幕2場）のエアリエルの歌（真珠の眼を含む歌ではなくて、第3章で言及の背後の音楽に関係してくる最初の歌）の結びの雄鶏の鳴き声とのつながりが無視できない。『荒地』の場合は、前後の脈絡からして救いの希望は否定的だ。この雄鶏のイメージに、稲妻と雨に立ち向かって雷に応答する勇氣を読みとるのはいき過ぎではなからうか。

さて認識の成果として、タイリーシアスはフェーディナンドの喜びとはいかないまでも、プロスペロウの魔法からの解放が期待できると結論してよいのであろうか。エリオットは『荒地』の第5章、中でも‘Here is no water but only rock’以下の30行弱が一番気に入っていたのであり、このような荒廃ぶりと全体を覆う懷疑と幻滅は、神の意志に従う確固とした選択なしにぬぐえるとは思えない。例えばダンテからの借用について、「中世の地獄と現代の生活とを関係づける」つもりがあったとすれば、昔の様相に変わらない現実、永久に回帰する有限性の状況にそうたやすく救済は望めないであろう。またエリオットが述べるように、すぐれた詩人は盗み、盗んだものをもとのとは異なった感情の全一体に組み入れるとすれば、多様な断片の寄せ集めにどういう基本的な一致がひそんでいるのだろうか。キリスト教的要素と非キリスト教的要素の共存はどうとらえればよいのだろうか。ただ一つ言えることは、上に考察したようなシェイクスピアとの関連が、秩序を切望する詩人にとって伝統につながる一つの足場の意味をもつだろうということだ。

『うつろな人々』（*The Hollow Men*, 1925）のタイトルは『ジュリアス・シーザー』（4幕2場）からとったもの。ブルータスはその陣営でキャシャスのことを悪く言う際に、当初だけ勢いよくはねまわる馬にたとえて不誠実な人間のことを‘hollow men’と言う。エリオットの詩が扱うのは、内実のない空虚な薬人形のイメージ。友情の次元のことではなくて、実存的と言ってよいほどの視点からして存在がうつろな人々、勇氣と信仰を失った人々なのであり、ここに詩人が重要視するものがおのずと裏書きされよう。借用したもとの作品の意図と明らかに異なるのはエリオットのアルージュンには普通で、第3部の‘Lips ……’に『ロミオとジュリエット』（1幕5場）の連想があるかどうかは別として、第5部の‘Between the motion / And the act / Falls the

Shadow' は、『ジュリアス・シーザー』（2幕1場）の場合とはかけ離れた趣旨となっている。もとの詩句を独自に要所に利用するやり方だ。

『聖灰水曜日』（*Ash-Wednesday*, 1930）の第1部冒頭連に、シェイクスピアのソネット29番からの借用がある— 'Desiring this man's gift and that man's scope'（もとの 'art' を 'gift' に変えている）。ソネットでは身の上を嘆きながら願望するのだが、こちらでは絶望的な自分の現状を甘受する姿勢がうち出される。ソネットが恋人のことを思ひひばりのように賛歌を歌い出すのに対して、『聖灰水曜日』の方は '(Why should the aged eagle stretch its wings?)' と挿入する。この世で魅力的に見えることが、自分には無関係で不可能だとの現状分析。「年老いた鷲」についてはいくつかの連想が指摘されている中で、十字架の聖ヨハネが『魂の暗夜』で言及する「古い人」に関する霊的再生の寓話（『詩篇』第103篇5節）が有力と考えられる。霊魂は神が浄めることによって若返り新たになるのだ。『聖灰水曜日』への十字架の聖ヨハネの反映は、ダンテのそれとともに一般に認められているところで、聖ヨハネの影響が強まるに従ってエリオットの作品の宗教性が増すことが否定できない。

『聖灰水曜日』には以前よりも意識的な断片の統合が感知されようし、このヒューミリティの脈うつ詩にシェイクスピアが、現実の方向の確保に活かされているのは重要。ただ改宗によって再生に乗り出した詩人の姿勢の印象よりは、認識の範囲内のこととしてこれまでの連続の感がまさるのではないか。

『エアリエル詩集』（*Ariel Poems*）では、例えば「東方の博士の旅」（*Journey of the Magi*, 1927）の最後の節に、『ペリクリーズ』（5幕3場）の最後の場面や『冬の夜ばなし』（3幕3場）の羊飼いの言葉が関係しているかもしれないが、何と云っても「マリーナ」（*Marina*, 1930）をとり上げなければならない。

シェイクスピアの『ペリクリーズ』に取材したこの詩のエピグラフは、セネカの『狂乱のヘラクレス』からの引用。手紙によれば、エリオットの意図は子供が生きているのを知るペリクリーズと、死んでいるのを知るヘラクレスとを交差させることだ。また講演によれば、認知シーンの中で『ペリクリーズ』（5幕1場）のそれを最もすぐれたものと激賞し、人間以上と思える存在の演

技、言葉に注目するエリオットである。⁹⁸ 妻子殺しの狂気から覚めたヘラクレスの罪の意識を引く一方、死んだと思っていた娘が生きているのを知るペリクリーズに対する恩寵の働きが、「マリーナ」に読みとれる（ただシェイクスピアのペリクリーズのイメージはほんのかすかに知れる程度）。夢から覚めてリアリティに達しているというよりは、まだ夢の中間にあるような認知の瞬間の感動のモノログで、最初から最後まで、自分のありかを問うエピグラフの基調がわくづけをなしている。冒頭の行から船体を洗う波の運動が反響するが、第2連の死罪への言及は、この詩の喜びの雰囲気にはそぐわない唐突な坐りの悪さを感じさせる。再生のためにはこの世の死を乗り越えることが不可欠だし、死が実体を失った新生をいっそう引き立たせるとともに、全体として教義よりも直覚の優勢を示す心づもりが詩人にあったかもしれない。

What is this face, less clear and clearer
The pulse in the arm, less strong and stronger—
Given or lent? more distant than stars and nearer than the eye

Whispers and small laughter between leaves and hurrying feet
Under sleep, where all the waters meet.

波の反響がつづき、問いがより探求的になり、どっちつかずの不確かさと神秘性が表出される。「星よりも遠く眼よりも近い」— 最も遠い実在が最も近いのであり、マリーナのヴィジョンが主人公に彼のアイデンティティを与えていると言える。⁹⁹ 霊的なマリーナは『聖灰水曜日』の聖女に通うし、「ささやきとかすかな笑い」はエリオット愛用のばら園のイメージ。エリオットの要素のとらえどころのない投入が、詩にマイナスに作用していることは否定できないが、ペリクリーズが超越的な領域へ近づく基本的な姿勢は確かだ。伝記的背景としては、エミリ・ヘイル嬢やニューイングランドの思い出があずかっているよう¹⁰⁰だ。主人公は自分の人生を意味する朽ちかけた船を、‘that unspoken’— 新生のマリーナのために捨てようと思う。『あらし』（4幕1場）のプロスペロウのせりふではないが、人生は夢のようにはかないもの。その現実の生をそっくり捨て去ろうとするのであり、眼の前方にはの見える神聖な実在の会得

は、たとえ一時的ではあっても信仰に通うものであろう。この世の死を前提とし、無の究極において霊的な実在がとって代るのが、キリスト教に他ならないであろうから。主人公の娘マリーナが彼の生の結果で目的なのだ。このような作られた非個人的な詩における歓喜の情緒の表現が、背後に密着する絶望感とともにシェイクスピアに負いながら、直観と根源的な至福の享受を迫真的にしている。断片的な有限性を超えた統合が現出している。

この詩より先に書かれた『スウィーニー・アゴニスティーズ』(*Sweeney Agonistes*, 1932) ではスウィーニーの態度が、自分を元気づけているとエリオットが評したオセロウと似ているとの指摘があり、またその筋書きのタイプ原稿に付したエピグラフに、前に『うつろな人々』で触れたブルータスの言葉(『ジュリアス・シーザー』2幕1場)が引用されているとすれば、それとの関係も無視できないかもしれない。もう一つの未完の作品「コリオラン」(*Coriolan*, 1931, 32) は、その母親に対する呼びかけに『コリオレイナス』(5幕3場)のかすかな余韻はあろうが、全くエリオット独自のものであることは明白。‘At the still point of the turning world’に位置するコリオランなのだ。なお孤独と超脱の英雄コリオレイナスは、エリオットの「料理用の卵」(*A Cooking Egg*)や『荒地』(第5章)に言及され、そして *Ara Vos Prec* (1920) の中の、エリオットが再び公表することを認めなかった「オード」(*Ode*)のエピグラフが、『コリオレイナス』(4幕5場)に拠っている。

『四つの四重奏』(*Four Quartets*, 1943) や詩劇に関しては、ここでは割愛しなければならない。『四つの四重奏』にはエリオットのシェイクスピアに対する考察、特に1937年のシェイクスピア講演が寄与しているとの見方があり、⁶⁹「ザ・ドライ・サルヴェイジズ」(*The Dry Salvages*, 1941) 第2部の‘currents of action’への『ハムレット』(3幕1場)の詩行の、また「リトル・ギディング」(*Little Gidding*, 1942) 第2部の最終行への『ハムレット』の鶏の声(前出)のエコー等も重要かもしれない。詩劇については例えば、『一族再会』(*The Family Reunion*, 1939)の‘burning wheel’を『リア王』の‘wheel of fire’⁷⁰と、あるいは母親を殺すのを恐れるハリーの気持ちをハムレットの母親に対する場合と比較し、⁷¹『長老政治家』(*The Elderly*

Statesman, 1959) の主人公をプロスペロウの役まわりと、そしてこの詩劇の自己発見による贖いを『リア王』と併せ考察すれば、問題の解明に光を投げるかもしれない。エリオットの晩年の作品と、『荒地』が重要な関連をもった『ハムレット』、『リア王』、特に『テンペスト』との間を吟味するならば示唆される面があるにちがいない。

「プルーフロック」に始まり『荒地』を経て「マリーナ」へと検討を加えた、その結論を繰り返すには及ばないであろう。エリオットは技法の上で、シェイクスピアから語句の使用だけでなく平衡や統一性についても習得し、その影響は主人公の描写や筋の展開にまで反映していると言ってよい。シェイクスピアの心を占めていた苦悶を評して、自分の個人的な苦悶を普遍的で非個人的なものに変えようとするもの、と論じたエリオットだ。背後の感情の世界に現実性を与えるために、生きた伝統の文学地図に常に離れずにいたところに、この詩人のおかれた立場が理解できるように思われる。

注

- T. S. Eliot, *Selected Essays* (3rd Enlarged Edition), Faber & Faber, 1951. (14) p. 206, (29) p. 137.
- T. S. Eliot, *To Criticize the Critic and Other Writings*, Faber & Faber, 1965. (13) p. 128.
- V. Eliot (ed.), *A Facsimile and Transcript of the Original Drafts including the Annotations of Ezra Pound*, Faber & Faber, 1971. (8) p. 19, (12) p. 129.
- E. Drew, T. S. Eliot: *The Design of His Poetry*, Eyre and Spottiswoode, 1950. (17) p. 127.
- D. E. S. Maxwell, *The Poetry of T. S. Eliot*, Routledge & Kegan Paul, 1952. (7) p. 107. (K. Stevens の説)
- G. Smith, *T. S. Eliot's Poetry and Plays: A Study in Sources and Meaning*, The Univ. of Chicago Press, 1956. (5) p. 80, (6) p. 81, (9) p. 85, (11) p. 98, (16) p. 131, (20) p. 116, (22) p. 164, (23) p. 37.
- D. Ward, *T. S. Eliot Between Two Worlds: A Reading of T. S. Eliot's Poetry and Plays*, Routledge & Kegan Paul, 1973. (1) p. 19, (4) カッコには、夫人に対するアイロニーと詩人の不確かな感情のぐらつきが認められるかもしれない — p. 88.
- D. Traversi, *T. S. Eliot: The Longer Poems*, The Bodley Head, 1976. (15) p. 82.
- A. D. Moody, *Thomas Stearns Eliot: Poet*, Cambridge Univ. Press, 1979. (10)

p. 102.

E. K. Hay, *T. S. Eliot's Negative Way*, Harvard Univ. Press, 1982. (2) その引用符がオーシーノウではなくて、前出の「プルーフロック」に関するとの指摘は適切—— pp. 21—22, (16) p. 136, (18) pp. 4—5 (Hay はハイデッガーを引き合いに出している), 89, (25) p. 119, (26) p. 120, (27) p. 145, (28) p. 150.

R. Bush, *T. S. Eliot: A Study in Character and Style*, Oxford Univ. Press, 1984. (3) p. 33, (16) p. 167, (23) p. 155.

C. Warren, *T. S. Eliot on Shakespeare*, UMI Research Press, 1987. (24) pp. 3, 102—104.

L. Gordon, *Eliot's New Life*, Oxford Univ. Press, 1989. (19) pp. 13—14, 19, 38, 103, 158—159, (21) pp. 59—60.